

Wanda Świątkowska

Recykling

Słowa kluczowe: junk art, pamięć, parafraza, przetwarzanie, przeprogramowanie, seryjność, ślad

Recycling to dosłownie z języka angielskiego ponowne (*re-*) wprowadzenie do obiegu (*cycle* – cykl, obieg). Termin ten, pierwotnie używany w przemyśle, według definicji słownikowej oznacza wykorzystanie odpadów technologicznych i surowców wtórnych, czyli doprowadzenie zużytych materiałów do stanu umożliwiającego ich ponowne wykorzystanie. Celem tego procesu jest ograniczenie zużycia surowców naturalnych i zmniejszenie ilości produkowanych przez człowieka odpadów, a więc w rezultacie ochrona środowiska naturalnego. Po polsku obco brzmiące słowo można zastąpić terminem „odzysk”. Recykling z sukcesem przyjął się w dwudziestowiecznej kulturze, ale jego rozumienie nie jest już tak jednoznaczne, jak w technologii. W ujęciu Josette Féral z jednej strony oznacza on tworzenie z „materiałów, które zakończyły swój cykl życiowy” (Féral 2010: 37), lecz dzięki gestowi twórcy ponownie mogą wejść do obiegu kulturowego, zostać elementem nowej struktury, dzięki czemu otrzymują nowe znaczenia i wchodzą do sfery wartości (Thompson 1979; Culler 2007). Recykling jako tak rozumiana strategia artystyczna jest podstawą nurtu junk art.

Drugie znaczenie recyklingu jest szersze i Féral określa je (za Nicolasem Bourriaudem) mianem „przeprogramowania form”, oznaczającego wykorzystanie form, tematów, materiałów, stylów, mediów i dzieł istniejących, „których znaczenie jeszcze się nie wyczerpało i które nie uległy procesowi destruk-

cji, lecz przeniesione w inny kontekst nabrały nowych sensów” (Féral 2010: 41). Poddane recyklingowi elementy przestają pełnić swą pierwotną funkcję i zaczynają służyć czemuś innemu. Nowe dzieło wykorzystuje i przetwarza gotowe całości lub komponenty, które odrywa od dotychczasowych kontekstów, radykalnie zmienia i włącza w inne dyskursy, nadając im nowe znaczenia. Są to, najprościej mówiąc, nowe sposoby użycia istniejących form – „artysta wykorzystuje materiały należące już do sfery kultury i przez nią naznaczone” (Féral 2010: 37).

Recykling w takim ujęciu jest podstawowym konceptem postmodernizmu i znamionuje całą kulturę współczesną, która jest „palimpsestem” (Gerard Genette), „grą resztkami” (Jean Baudrillard), „postprodukcją” (Nicolas Bourriaud), „kulturą remiksu” (Lawrence Lessig), „kulturą do odzysku” (Thierry Bardini). „Recykling jako określona strategia twórcza [...] tworzy samą istotę najnowszej sztuki” – pisze Féral (2010: 36). To zatem pojęcie szerokie i niejednoznaczne, przechwycone z innej dziedziny i określające różne strategie. Czy jako takie może być operatywne w dziedzinie kultury?

O ile traktowanie materiałów wtórnych jako tworzywa (artystycznego) bliższe jest pierwotnemu (przemysłowemu) znaczeniu recyklingu, o tyle jego ujęcie jako „przeprogramowania form” zbliża tę strategię do konceptów znanych i opracowanych w literaturoznawstwie: intertekstualności, korespondencji sztuk, intersemiotyczności czy intermedialności.

„Jednak – jak zauważa Féral – idea recyklingu zdecydowanie rozszerza zasięg tamtych teorii, gdyż dotyczy samych podstaw sztuki i estetyki” (Féral 2010: 36). Prowadzi bowiem do przededefiniowania dzieła sztuki, norm estetycznych, procesu tworzenia i odbioru sztuki. Strategia recyklingu wyróżnia bardziej proces twórczy niż jego efekt, zarazem aktywizuje odbiorcę i uruchamia jego pamięć. Zmienia zatem schematy percepcji, kwestionuje wagę autora i wymóg oryginalności, akcentując seryjność, kopiowanie i „nie-auratyczność” dzieła sztuki oraz mobilność artefaktów. Jednocześnie dowartościowuje rzeczy biedne i zdefektowane oraz legitymizuje dzieła hybrydyczne, popularne, nawet kiczowate. Kwestionuje zatem ideę wieczności dzieła sztuki i dziedzictwo idealizmu, które wykluczało ze świata sztuki dzieła uznane za drugorzędne czy należące do kultury popularnej (Féral 2010: 37). W opozycji do intertekstualności praktyka ta nie zajmuje się relacjami między architektem a intertekstami czy hierarchią intertekstów, a przenosi punkt ciężkości z dzieła sztuki jako produktu na performatywność sztuki jako dynamiczny proces interakcji i negocjacji między twórcą a odbiorcą. Recykling tworzy kulturę użytkowania, która powstaje w wyniku zaangażowanego odbioru i jest efektem rozpoznania przez odbiorcę różnych elementów, zjawisk i działań składających się na dzieło sztuki i proces jego powstawania (zob. Borowski, Sugiera 2010).

Omówię teraz funkcje i strategie recyklingu na wybranych przykładach z różnych dziedzin sztuki, zachowując wprowadzony przez Féral podział

dwóch sposobów jego rozumienia – jako tworzenia z surowców wtórnych oraz przeprogramowania form.

W pierwszym ujęciu recyklingu materiałem są „odpadki, resztki, czyli przedmioty zużyte i wyrzucone, często produkty industrialne, pozbawione wartości artystycznej. Artysta je odzyskuje i wciela w nową całość, w nową strukturę, która nadaje im formę i sens” (Féral 2010: 38). Badaczka posługuje się kategorią „odpadków”, które definiuje jako przedmioty „niepotrzebne, niekompletne, zbędne resztki, bezużyteczne części. [...] Przedmiot staje się odpadem, kiedy traci dotychczasową jakość, zostaje zdeklasowany, strącony z wysokości, jest tym, co podupadło, upadło, znalazło się na marginesie” (Féral 2010: 38). Również w polskiej terminologii przyjęło się mówić o tworzywie *junk art* jako o „odpapkach” lub „śmieciach”. Na przykład Marek Krajewski w artykule *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć* wymienia cztery strategie ich obecności w sztuce: śmieci jako element krytyki sztuki, jako narzędzie krytyki społeczeństwa, jako tworzywo i wreszcie jako artystyczny recykling (Krajewski 2004).

Mówiąc jednak o recyklingu, precyzyjniej będzie określić *junk* jako surowce, materiały do odzysku, a nie odpadki. To rozróżnienie mocno podkreśla Thierry Bardini, pisząc, że *junk* to „rzeczy do odzysku, nie zaś śmieci, nieczystości czy odpady. [...] *Junk* to po prostu *junk*: niepotrzebne już nikomu rzeczy, które czekają pod zwalami kurzu, aż ktoś wymyśli dla nich nowe zastosowanie. Wystarczy krok i staną się odpadami, spotka je na pozór tylko nieunikniony los” (Bardini 2016: 27, 29). Od tego przeznaczenia chroni je właśnie recykling, który nadaje im nowy cel, funkcje i zastosowanie – przywraca do obiegu. Artystyczny recykling polega na zmianie statusu przedmiotu – zostaje on wyłączony z dotychczasowego kontekstu (śmietnika, sterty, rupieciarni) i włączony w nowy (sztuki). „Rzeczy do odzysku to nieomal śmieci i na naszych oczach zmieniają swój status” (Bardini 2016: 30).

Przykładem *junk artu* jest twórczość Vika Muniza (ur. 1961), brazylijskiego artysty, który tworzy wielkoformatowe kompozycje z przedmiotów zdeformowanych, zdegradowanych, znalezionych na ulicy i śmietnikach. Powstaje z nich rodzaj asamblażu – czyli trójwymiarowego kolażu, którego podstawą może być zdjęcie portretowanej osoby lub dzieło sztuki. Następnie Muniz utrwała asamblaż za pomocą aparatu. Obrazy z serii *Aftermath* (*Pokłosie*) z 1998 roku to cykl portretów bezdomnych dzieci, wykonanych z konfetti, niedopałków, guzików, kawałków piór, zgniecionych papierków zebranych na ulicach po karnawale w Rio de Janeiro. Kolejny cykl Muniza *Pictures of Garbage* powstał w 2008 roku przy współudziale *catadores*, zbieraczy, mieszkających na wysypisku Jardim Gramacho ulokowanym na przedmieściach Rio de Janeiro. *Catadores* nie nazywają siebie „śmieciarzami”, ale „zbieraczami”, gdyż nie szukają śmieci, ale właśnie odpadów typu *junk* – materiałów nadających się do odzysku, surowców wtórnych. Muniz stworzył z materiałów znalezionych na Jardim Gramacho wielkoformatowe portrety *catadores*, które następnie sfo-

tografował i sprzedał na aukcji, przekazując uzyskane pieniądze zbieraczom. Projekt Muniza był społecznie zaangażowany – oprócz bezpośredniej pomocy finansowej miał służyć upodmiotowieniu zbieraczy i zwróceniu uwagi na tysiące ludzi żyjących i pracujących na największym wysypisku świata (które zostało ostatecznie zamknięte w 2012 roku).

Féral podkreśla, że materiały wykorzystywane w *junk* artcie zachowują więź z miejscem swego pochodzenia, przenoszą pamięć tego miejsca, są jego śladem. Z jednej strony przywołanie świata wysypiska może być odczytane jako prowokacja – uwidocznienie czegoś, o czym nie chcemy pamiętać, co zostało wypchnięte poza marginesy wszelkiej estetyki. Z drugiej – dzieło sztuki powstałe z rzeczy, które zakończyły swój cykl życiowy, jest paradoksalnie bogatsze o historię każdego z tych przedmiotów. Artysta dostrzega ich wartość i wyjątkowość, które pozwalają mu umieścić je w nowym kontekście – dzieła sztuki, a finalnie – w przestrzeni galerii.

Oglądając obrazy Muniza, możemy prowadzić własne śledztwo – rozpoznawać kształty, odkrywać składowe elementy, identyfikować przedmioty. Dopiero gdy oglądamy je z daleka lub w pomniejszeniu, na zdjęciu, możemy dostrzec zarys ludzkiej sylwetki (stworzonej na przykład z opon), kontury zrobione z wysnutej taśmy VHS czy światłocien uzyskany dzięki rozsypanemu popiołowi i piaskowi. Oglądane z dalszej perspektywy składniki stają się plamą barwną, deseniem, ornamentem. Obserwowane z bliska – szokują swym pozornym nieprzypasowaniem, różnorodnością form i... pomysłowością artysty, która spoiła je w całość. Uwagę przyciągają proces produkcji dzieła, zasada połączenia elementów, ich dobór – „dostrzegamy dystans, jaki przemierzył artysta między odpadkami [...] a dziełem sztuki, które teraz stworzyły, dając świadectwo talentowi i umiejętnościom warsztatowym artysty” (Féral 2010: 37–38). Tworzą się specyficzna gra między autorem a widzem i niepokojące napięcie między szczegółem a dostrzegalną tylko z daleka syntezą, wybór zaś perspektywy należy do patrzącego.

Widać więc, że recykling zakłada aktywny udział odbiorcy – proces percepcji łącząc z doznaniem przyjemności (choćby z powodu rozpoznania śladów, rozwiązywania zagadki pochodzenia elementów), zmysłowym przeżyciem (Féral podkreśla wagę percepcji zmysłowej, nie zaś intelektualny odbiór dzieła i jego wartości kognitywne) czy w końcu grą, a nawet zabawą, jaka odbywa się między artystą a odbiorcą.

Funkcją recyklingu w wypadku *junk* artu mogą być dosłownie względy ekologiczne i kwestia ochrony środowiska. Według wielu krytyków sztuki to właśnie odróżnia dzisiejszych artystów od awangardy z początku XX wieku – kierują się oni odmiennymi motywacjami, stawiając sobie za cel krytykę konsumpcjonizmu i nadprodukcji dóbr materialnych oraz ochronę środowiska naturalnego. Przerabiając *junk*, artyści zwracają uwagę na marnotrawstwo, masowość, a nawet nadprodukcję towarów, która skraca cykl życiowy przedmiotów. Ich wydobywanie ze sfery śmieci i dosłowny odzysk uświadamia, że sztu-

ka może się inspirować tym, co niskie, brzydkie i banalne, a także współgrać z ekologiczną ideą ograniczenia konsumpcji. Junk art przywraca społeczeństwu to, co uznało ono za „nie na miejscu” i co zostało przez nie wyparte (Krajewski 2004: 52).

Junk art jest też przykładem upcyklingu – przetwarzania rzeczy i materiałów zużytych w przedmioty o wyższej wartości – w przedmioty użytkowe lub dzieła sztuki, które nie tylko ponownie wchodzą w obieg kultury i zyskują drugie życie, ale także uzyskują wartość – również w sensie dosłownym – na rynku sztuki.

Innym przykładem wykorzystania przedmiotów, które zakończyły swój cykl życiowy, jest obieg rekwizytów w teatrze. Katarzyna Waligóra, traktując teatr jako medium *stricte* materialne, pokazała w artykule *Magazynowanie pamięci* (2015) skomplikowaną cyrkulację rzeczy między spektaklami i to, w jaki sposób stają się one nośnikami pamięci o przedstawieniach. W teatrze mamy do czynienia z interesującym i niezwykle złożonym procesem recyklingu. Po zakończeniu eksploatacji przedstawienia pozostają po nim przedmioty – kostiumy, rekwizyty, dekoracje i elementy scenografii. Czekają na różny los i mogą zostać odmiennie sfunkcjonalizowane. Część z nich nadaje się do ponownego użytku – będą to elementy mało charakterystyczne i neutralne, jak na przykład rusztowania po rozmontowanych dekoracjach; część zyskuje status zbędnych przedmiotów – śmieci – i zostanie po prostu wyrzucona; inne z kolei trafiają do magazynów, i będą mogły zostać kiedyś ponownie użyte, bądź do muzeum teatralnego, gdzie zamienią się w eksponaty. Rzeczy w teatrze nieustannie się przemieszczają, ale zmieniają też przy tym swoje funkcje, wygląd, właściwości. Mogą zostać przerobione i wykorzystane w odmienny sposób. Mogą służyć jako źródło inspiracji scenografom i kostiumologom, lecz mogą także celowo zostać wykorzystane ponownie w innym przedstawieniu, odsłaniając ślady dawnego (u)życia i przechowując pamięć poprzedniego spektaklu. Rzeczy wrócą wówczas do artystycznego obiegu i zyskają drugie życie, ale nabiorą nowych znaczeń. Użyte w nowym spektaklu staną się znaczącym cytatem, zamierzonym odwołaniem do poprzedniego dzieła. Odzyskiwanie rzeczy ma więc w teatrze trzy wymiary – Waligóra nazywa je kolejno: funkcjonalnym, kreatywnym i intertekstualnym. Teatralny recykling to według niej „ponowne użycie przedmiotu w czasie prób albo w spektaklu, uwzględniające możliwość dokonania przeróbki rzeczy” (Waligóra 2015: 68). Proces ten jest tu rozpatrywany na poziomie materii i pamięci – tak jak tworzywo junk art, rekwizyty magazynują pamięć poprzednich przeznaczeń i wnoszą w obręb nowego dzieła swoją historię. „Recykling wywołuje w odbiorcy silne poczucie przemijania. Wpisuje w przedmiot jego czasowość, łącząc przeszłość z teraźniejszością i uświadamiając ich związek” (Féral 2010: 38). Recykling również w tym wypadku staje się formą gry z odbiorcą. Rozpoznanie przez niego ponownie użytego przedmiotu uruchamia jego pamięć, prowokuje do przywołania po-

przednich kontekstów, w końcu może się okazać niezbędne dla odbioru nowego spektaklu (zob. Carlson 2003).

Taką grą z pamięcią była na przykład scena w spektaklu Piotra Cieplaka *Król umiera, czyli ceremonie* Eugène'a Ionesco (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2008). Reżyser odwołał się w nim do głośnej premiery *Wyzwolenia* Konrada Swinarskiego (1974), każąc Annie Polony (wówczas Muza) i Jerzemu Treli (Konrad) wyciągać z kartonowego pudła stare rekwizyty z tamtego spektaklu (skrypt roli, perukę i kostium Muzy oraz szablę Konrada). Wraz z rekwizytami aktorzy przywoływali wspomnienia tamtych kreacji i tamtego przedstawienia – zarówno dla siebie, jak i dla widzów. Zidentyfikowanie tych przedmiotów było pomocne w odczytaniu sensów spektaklu, mówiącego o przemijaniu, czasie, odchodzeniu i śmierci. Pamięć *Wyzwolenia* zapisała się w rekwizytach, które zakończyły swój cykl życiowy (uczestnictwo w poprzednim spektaklu), ale zostały przez reżysera ponownie użyte i reaktywowane w nowym kontekście. Co więcej, pamięć zapisana była też w ciałach aktorów – w ich głosie, sylwetce, geście i... zmarszczkach. I to również Treła i Polony pojawili się na scenie Starego Teatru w postaci zrecyklingowanych elementów.

Drugą odmianą recyklingu jest według Féral wykorzystanie i przetworzenie już istniejących form (literackich, malarskich, filmowych, widowiskowych): „Artyści używają ich ponownie lub wymyślają nowe sposoby ich użycia, biorąc za punkt wyjścia dzieła znajdujące się już na rynku sztuki” (Féral 2010: 38). Istniejące elementy, przeniesione w nowy kontekst, zyskują odmienne funkcje, nowe znaczenia i służą innym celom. Od poprzedniej strategii różni je to, że nie muszą ulec zniszczeniu, nie są zdefektowane, zbędne czy zużyte, wręcz przeciwnie – formy te mogą przynależeć do sfery kultury wysokiej, być doskonale znane i rozpoznawalne oraz niezwykle cenne. Sukces strategii polega bowiem na właściwej identyfikacji przedmiotu, formy czy materiału, które posłużyły jako surowiec. Skutkiem tych działań są różnego rodzaju przeróbki, przepisywania, parodie, pastisze, kolaże, remiksy, asamblaże, brikolaże, remaki, retaki, covery, mash-upy, cut-upy, glitche. Kopiowanie, remiksowanie, seryjność powodują, że między dziełami odbywa się nieustanny ruch „tam i z powrotem”. Nie ma finalnego produktu – gdyż każda forma może przechodzić nieskończoną liczbę repryz. Dzieło przyjmuje więc status chwilowego i nietrwałego – nie jest ani wieczne, ani ostateczne.

Przykładem przeprogramowania form w sferze sztuk wizualnych może być twórczość Siergieja Paradżanowa (1924–1990), ormiańskiego reżysera i plastyka, dysydenta działającego na terenach Armenii, Gruzji i Ukrainy za czasów Związku Radzieckiego. Paradżanow, zarówno w swej twórczości filmowej, jak i plastycznej, wykorzystywał technikę kolażu. Jego cykl *Kilka epizodów z życia Mona Lisy* odwołuje się do arcydzieła Leonarda da Vinci i jest dowcipną zabawą z najbardziej rozpoznawalnym wizerunkiem w historii sztuki (trochę jak Duchampowskie wąsy). Paradżanow rozbiera swoje Mona Lisy, multiplikuje im dłonie, głowy, piersi, przedstawia części ciała, ukazując na każdym obrazie jakiś

domniemany epizod z życia Giocondy – na przykład *Mona Lisa zawstydzona*, *Mona Lisa lubieżna*, bądź zestawiając jej wizerunek z ikonografią chrześcijańską: *Ostatnia Wieczerza Mona Lisy*, *Pietà Mona Lisy* czy *Mona Lisa w piekle* (umieszczona w *Piekle muzykantów* Hieronima Boscha). Z kolei miksowanie tematów z włoskiego malarstwa renesansowego i zestawianie w jednym dziele postaci z różnych obrazów – na przykład Rafaela i Pinturicchia – wydobywa wątki homoseksualne, nie tak demonstracyjnie obecne w twórczości obu malarzy. W *Ostatniej Wieczerzy* Paradżanowa (wyklejanki inspirowanej dziełem Leonarda da Vinci) do Chrystusa i apostołów dołączyło natomiast kilka innych postaci, między innymi Józef Stalin. Paradżanow stosował taktykę gry z pierwowzorem, wydobywając nowe sensy z nieoczekiwanych zestawień. Nie bez znaczenia jest tu też ludyczny gest artysty i humor, który pojawia się w wyniku zaburzenia kompozycji bądź umieszczenia elementów oryginału w innym, nieprzystającym do niego kontekście. Artysta wykorzystuje zatem dzieła już istniejące i proponuje nowe sposoby ich użycia. Wskutek recyklingu dochodzi do dekonstrukcji i rekonstrukcji źródła, a także do dialogu między dawną a nową formą. Nowo powstałe dzieło może być krytyką, reinterpretacją, przedłużeniem, wyśmianiem bądź komentarzem na temat swego poprzednika.

Innym przykładem tak rozumianego recyklingu są *Parafrazy* Pawła Demirskiego (2011). Tom jest zbiorem jego tekstów dla teatru, które miały swą premierę w latach 2007–2010 w reżyserii Moniki Strzępki (*Ifigenia. Nowa tragedia* w reżyserii Michała Zadary). Tym, co wyróżnia je w dorobku Demirskiego, jest fakt, że odwołują się one do innych dzieł kultury. Niektóre z nich są wskazane już w tytule dramatu (jak w *Dziadach. Ekshumacji* czy wspomnianej *Ifigenii. Nowej tragedii*), w innych pierwowzoru należy się domyślić. Mianowicie *Dialementy to węgiel, który wziął się do roboty* to wariacja na temat *Wujaszka Wani* Antoniego Czechowa, *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów* odwołuje się do *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta, *Niech żyje wojna!* to zaś dramatyczna wersja powieści Janusza Przymanowskiego, a raczej o wiele bardziej od niej znanego serialu *Czterej pancerni i pies*. Ostatni tekst *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* wykorzystuje natomiast zarówno wątki z filmografii Andrzeja Wajdy, jak i samą postać reżysera. Demirski odwołuje się do sztandarowych, powszechnie znanych i popularnych dzieł, postaci i tematów, by wyzyskać niektóre elementy (sceny, wątki, cytaty, styl, konwencję) i podporządkować zupełnie nowej autorskiej strukturze. Słusznie zauważyła Joanna Krakowska:

Dramaty Pawła Demirskiego parafrazami raczej nie są albo są nimi tylko na pozór. Każda ze sztuk w tym tomie ma wprawdzie swój punkt odniesienia w postaci oryginalnego utworu należącego do, cokolwiek to znaczy, klasyki, ale w istocie mało je z nim łączy. Owszem, są tu cytaty, imiona bohaterów, motywy, sceny, pomysły fabularne – wszystko to jednak niemal za każdym razem podporządkowane jest nowej strukturze, przewartościowanej stylistyce i autonomicznemu przekazowi, które jeśli w ogó-

le mają coś wspólnego z pierwowzorem, to z całą pewnością na wspak (Krakowska 2011: 476).

Demirski stosuje właśnie strategię recyklingu – wybiera, montuje elementy z istniejących i łatwo identyfikowalnych tekstów kultury, by zainicjować z czytelnikiem/widzem rodzaj gry, odwołującej się do zasobów jego wiedzy i pamięci. Prototyp jest mu potrzebny tylko po to, by zacząć rozmowę w „jakimś punkcie” i nie budować sytuacji scenicznej od zera. Autor jawnie i otwarcie wypełnia ramę referencyjną własnymi ideami. Ostatecznie więc dekonstruuje źródło i rozsadza je niejako od środka, zmieniając całkowicie jego przekaz. W manifestie *Teatr dramatopisarzy* Demirski pisał:

Reżyser ograniczony podstawowymi wymaganiami tekstu, takimi jak konstrukcja postaci, relacje między postaciami, fabuła itd., musi zmagać się nie tylko z materia archaicznego tekstu, ale przede wszystkim z tym, w jaki sposób wpuścić w zastane struktury dramatu nowe idee. Duża część pracy reżyserskiej skupia się tym samym na odczarowaniu tekstu, a nie na jakości komunikatu (Demirski 2007).

Demirski postuluje, by tę pracę wykonał za niego dramatopisarz już na poziomie tekstu – co ledwie kilka lat po tym manifestie stało się powszechną praktyką w teatrach, by przywołać tylko takie nazwiska, jak: Marcin Cecko, Jolanta Janiczak, Sebastian Majewski, Michał Kmiecik, Agnieszka Jakimiak, Bartosz Frąckowiak, Magda Fertacz, Artur Pałyga, Tomasz Śpiewak, Michał Buszewicz. Dramaturg bądź dramatopisarz wypełnia ramę referencyjną nowymi treściami. Reżyser dostaje gotowy produkt (lub częściej tekst pisany na scenie, w trakcie prób i we współpracy z nim), który przechowuje pamięć o pierwowzorze (i wywołuje ją u widza), ale zarazem – jako dzieło powstałe w rezultacie recyklingu – jest tekstem autonomicznym. Strategia ta potrzebna jest współczesnym twórcom nie tyle po to, by powoływać się na autorytet pierwowzoru i dzięki temu odwołaniu podnieść status własnego dzieła, ile by zainicjować dialog z odbiorcą, uaktywnić jego pamięć, pokazać, jak ów autorytet się podważa i degraduje, a na jego gruzach buduje coś całkowicie własnego. W swoim manifestie Demirski pisał:

Znacznie ciekawsze od reinterpretowania klasyki wydaje mi się jej wykołajanie – nie poszukiwanie szczelin, przez które można coś powiedzieć o współczesności, lecz ukazywanie, że teksty klasyczne nie są już narzędziami do opisu aktualnych mechanizmów życia indywidualnego i społecznego, które uległo radykalnej transformacji od rewolucji przemysłowej po płynną ponowoczesność. [...] Jeżeli wypowiedź teatru ma być gestem naprawdę radykalnym, trudno go wykonać, poruszając się po terenach wytyczonych przez Czechowa (Demirski 2007).

Do postulowanej strategii recyklingu dramatopisarz powrócił w zrealizowanej wraz z Moniką Strzępką inscenizacji *nie-boska komedia*. *WSZYSTKO POWIEM BOGU* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2014). Wykorzystano w niej nie tylko dramat Zygmunta Krasińskiego, ale także przedstawienie

Konrada Swinarskiego (1965), niezrealizowany spektakl Olivera Frljicia, filmy *Wilk z Wall Street* Martina Scorsese i *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej, twórczość Czesława Miłosza i Sarah Kane, stereotypy na temat polskiego mesjanizmu i antysemityzmu, wyobrażenia o kapitalizmie i rewolucji. By sprawdzić, jak wielopoziomą grę zainicjował autor, wystarczy prześledzić recenzje, które prześcigały się w szukaniu odniesień, cytatów i aluzji (zob. na przykład Badula 2014; Mrozek 2014; Urbaniak 2015). Recepcja tego spektaklu potwierdza, że w przypadku recyklingu pamięć i wiedza odbiorcy okazują się najważniejsze dla budowania znaczeń nowo powstałego dzieła.

Z punktu widzenia performatyki recykling jest sposobem inicjowania procesu twórczego odbioru, polegającego na identyfikacji odwołań do ram referencyjnych (Borowski, Sugiera 2010: 43). W rezultacie prowadzi do zacierania granicy między recepcją a tworzeniem; podważa tradycyjne dychotomie: twórczość/recepcja, oryginał/kopia, *ready-made*/dzieło autentyczne (Féral 2010: 39). Cytując Bourriauda, Féral zauważa, że „dzieła powstające w efekcie recyklingu tworzą prawdziwą kulturę użytkowania czy aktywności”, a ich sensy rodzą się ze współpracy, z negocjacji artysty z odbiorcami (Féral 2010: 39).

Literatura cytowana

- Badula 2014: Łukasz Badula, *Wszystko powiem Bogu. Terapia histerią*, www.kulturaonline.pl, 26.12.2014, <http://kulturaonline.pl/wszystko,powiem,bogu,terapia,histeria,tytul,artykul,19712.html>, dostęp: 16.03.2017.
- Bardini 2016: Thierry Bardini, *Junkware, czyli do odzysku* (2011), przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016.
- Borowski, Sugiera 2010: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Recykling spojrzeń*, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 42–47.
- Carlson 2003: Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
- Culler 2007: Jonathan Culler, *Teoria śmieci* (1988), przeł. Blanka Brzozowska, „Kultura Współczesna” 2007, nr 4, s. 6–22.
- Demirski 2007: Paweł Demirski, *Teatr dramatopisarzy*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, <http://www.krytykapolityczna.pl/Nr-13-2007-wakacje-z-prawica/Teatr-dramatopisarzy/menu-id-27.html>, dostęp: 16.03.2017.
- Demirski 2011: Paweł Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Féral 2010: Josette Féral, *Odpadki i zagadki: od Mony Lisy do Rambo* (2010), przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 36–41.
- Krajewski 2004: Marek Krajewski, *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 13, s. 51–67.

- Krakowska 2011: Joanna Krakowska, *Demi(d)ramy* [w:] Paweł Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 475–480.
- Mrozek 2014: Witold Mrozek, „Nie-boska komedia” Strzępki i Demirskiego. Rok po skandalu, „Gazeta Wyborcza”, 24.12.2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194566.html>, dostęp: 16.03.2017.
- Thompson 1979: Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford 1979.
- Urbaniak 2015: Mike Urbaniak, *Wysłuchaj nas, Panie*, 10.03.2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/198449.html>, dostęp: 16.03.2017.
- Waligóra 2015: Katarzyna Waligóra, *Magazynowanie pamięci*, „Didaskalia” 2015, nr 130, s. 66–74.

Literatura polecana

- Jean Baudrillard, *Gra resztkami* (wywiad przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh), przeł. Andrzej Szahaj [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak, Andrzej Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 203–228.
- Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, Dijon 2003.
- Jonathan Culler, *Presupozycje i intertekstualność* (1976), przeł. Katarzyna Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297–312.
- Czy wszystko już było? *Miedzy repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski, E-naukowiec, Lublin 2014.
- Gerard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (1982), przeł. Aleksander Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 317–366.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.
- Lawrence Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce* (2008), przeł. Rafał Próchniak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Odpady w kulturze / kultura odpadów*, monograficzny numer „Kultury Współczesnej” 2007, nr 4.
- Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010.
- Remiks. Teorie i praktyki*, red. Michał Gulik, Paulina Kaucz, Leszek Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Fundacja Liternet, Kraków 2011.
- Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.